



텔레비전 드라마에서 시간, 기억, 존재의 의미

The Meaning of Time, Memory and Existence in TV Dramas

저자
(Authors) 양승국
Yang Sungood

출처
(Source) [동아문화 52](#), 2014.11, 21-50 (30 pages)
[The Journal of S.N.U. Institute for Asian Studies 52](#), 2014.11,
21-50 (30 pages)

발행처
(Publisher) [서울대학교 동아문화연구소](#)
Institute for Asian Studies Colleges of Humanities, Seoul
National University

URL <http://www.dbpia.co.kr/Article/NODE06139738>

APA Style 양승국 (2014). 텔레비전 드라마에서 시간, 기억, 존재의 의미. 동아
문화, 52, 21-50.

이용정보
(Accessed) 서울대학교
147.46.182.23
2015/12/30 10:39 (KST)

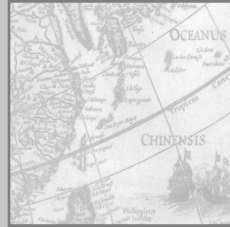
저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다.
이 자료를 원저작자와의 협의 없이 무단게재 할 경우, 저작권법 및 관련법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

Copyright Information

The copyright of all works provided by DBpia belongs to the original author(s).
Nurimedia is not responsible for contents of each work. Nor does it guarantee the contents.

You might take civil and criminal liabilities according to copyright and other relevant laws if you publish the contents without consultation with the original author(s).



東 · 亞 · 文 · 化 · 52

텔레비전 드라마에서 시간, 기억, 존재의 의미

양승국

1. 문제 제기
2. 사건-잠재성의 현실화
3. 시간성의 의미
4. 시간의식과 기억
5. 기억과 주체 동일성
6. 결론 - 텔레비전 드라마, 일상적 현존재의 세계

텔레비전 드라마에서 시간, 기억, 존재의 의미

양승국*

1. 문제 제기

영화와 같은, 그 탄생일을 분명히 알 수 있는 (예술)양식의 정체성을 밝히는 일은 전통적인 시각과 함께, 한편으로는 완전히 새로운 방법론을 필요로 한다. 그것은 그 양식의 발생론적 배경과 함께 그것이 현실 속에 존재하는 존재 의미를 동시에 살펴보아야만 하는 과제이기 때문이다. 따라서 영화는 처음에는 문학의 형식론에 따라 그 ‘예술성’을 증명하려고 애써왔지만 결국에는 실패하였고, 이후 영상이미지 분석을 위한 새로운 방법론에 기대어서야 겨우 그 양식의 정체성을 확인받을 수 있었다.¹⁾ 영화는 이

* 서울대학교 국어국문학과 교수

- 1) 루돌프 아른하임의 초기 방법론을 거쳐 1960년대 이후 크리스티앙 메츠의 기호학과 정신분석학의 방법론에 힘입어 영화의 독자성이 인정받았다. 영화 이론의 변천에 관한 번역서로 주목되는 것은 Richard Rushton & Gary Bettinson(이형식 역), 『영화이론이란 무엇인가』, 명인문화사, 2013. 토마스 앨서서·말테 하케너(윤종욱 역), 『영화이론』, 커뮤니케이션북스, 2012가 있다. 영어 논문 모음집으로는 Bill Nichols가 편집한 *Movies and Methods-An Anthology*(University of California Press, 1976) 2권이 도움이 된다.

러한 지난한 자기 정체성의 모색 과정에 힘입어 1950년대 이후에야 비로소 공적인 ‘예술’로 인정받았다.²⁾

그렇다면 텔레비전 드라마는 어떠한가? 미국의 CBS에서 1951년 가을 *Search for Tomorrow*, *Love of Life*, *The Egg and I* 등의 세 작품을 방영하여 인기를 모으자 1952년 7월 30일 라디오 소우프 드라마 *The Guiding Light* 를 텔레비전으로 방영함으로써 텔레비전 드라마는 주된 대중 장르로 자리 잡게 되고, 마침내 텔레비전 소우프 드라마는 1960-61년에 이르러 라디오 드라마의 인기를 넘어서게 된다.³⁾ 한국에서는 1956년 HLKZ-TV의 〈황금의 문〉(최창봉 연출)을 최초의 텔레비전 드라마로 인정한다면,⁴⁾ 텔레비전 드라마의 정체성도 이제는 예술이든, 드라마든, 문학이든 무엇인가로 자리 매김 되었어야 하지 않았을까 생각한다.

그러나 문제는 이러한 정체성이 무엇인가에 있는 것이 아니라 이 정체성의 확립을 위해서 그동안 적지 않은 연구자들이 텔레비전 드라마의 ‘드라마’에 집착하여 그 발생적 계보를 도외시하고 자꾸만 서구의 길고 긴 드라마(문학) 이론에서 텔레비전 드라마의 ‘예술성’을 발견하려는 시도에 있어 왔다. 설혹 텔레비전 드라마가 드라마가 아니고 예술이 아니면 또 어떤가. 텔레비전 드라마가 이러이러한 점에 기대어 인기가 있고 의미가 있다는 점을 밝히면 이 양식이 예술인지 아닌지, 드라마인지 또 다른 무엇인지는 그 다음에 자연스레 정립될 사항이다. 문제는 텔레비전 드라마의 본질과 존

2) 프랑스의 영화 이론가 벨라 발라즈가 1940년대 말까지 프랑스 학술원에서 영화를 예술로 인정해 주지 않음에 대해서 한탄하고 있는 대목(이형식 역, 『영화의 이론』, 동문선, 18면)을 상기해 보라.

3) 이에 대해서는 Robert C. Allen, *Speaking of Soap Opera*, The University of North Carolina Press, 1985. 5장 참조.

4) 원용진, 「1960년대의 정동affect과 텔레비전 드라마」, 한국방송학회, 『한국의 텔레비전 드라마-역사와 경계』, 컬쳐룩, 2013.

재론에 놓여 있다.

이를 밝히기 위해서는 우선적으로 ‘텔레비전’이라는 매체에 주목해야 한다. 기본적으로 연극은 인간 매체이자 극장 매체였다. 하지만 영화는 극장매체라고는 할 수 있지만 스크린이나 영사기 매체라고는 할 수 없다. 따라서 매체이론에서는 영화를 그다지 주목하지 않는다. 대신 영상이미지가 어떻게 지각되는가에 주목하여 인지과학의 주된 관심 대상이 되어 왔고, 이러한 관점에 의하여 적지 않은 성과가 축적되어 있다.⁵⁾ 반면 텔레비전 드라마는 ‘텔레비전’에 의한 매체 양식이다. 이때 텔레비전은 신문이나 잡지와도 다른, 라디오나 오늘날의 컴퓨터와 같은 기술적 형상의 매체이다. 비록 송신자의 일방적인 메시지를 수신하긴 하지만, 수용자가 코드를 작동해야만 소통되는 담론적 매체(diskursive Medien)라고 할 수 있다.⁶⁾

따라서 텔레비전 드라마의 이해를 위해서는 텔레비전이라는 매체의 특성—이는 연극과 영화의 선험 조건인 극장 매체에 대한 이해와는 다른 이해이다—에 대한 이해가 선결되어야 하고, 이를 바탕으로 영화와 공통적이면서도 차별적인 영상이미지, 그리고 연극과도 다른 언어 구조에 대한 이해가 필요하다. 이러한 이해 과정에 공통적으로 관여하는 것이 ‘지각(perception)’이다. 왜 우리는 영화를 영화로 인식하고 텔레비전 드라마는 텔레비전 드라마로 인식하는가에 대한 문제의 해결은 지각에 대한 이해를 필연적으로 수반한다. 다시 말하자면 ‘매체-지각-구조’로 이어지는 일련의 텔레비전 드라마에 대한 존재론을 필요로 한다. 본고는 필자의 앞선 소략

5) 이에 대한 논의의 출발은 루돌프 아른하임, 『미술과 지각』, 1954(김춘일 역, 미진사, 1995), 『중심의 힘』, 1982(정용도 역, 눈빛, 1995), E.H. 고프리치, 『예술과 환영』, 1960(차미레 역, 열화당, 2003) 등의 작업에 힘입는다.

6) 이러한 기술적 형상 매체와 담론적 매체의 특성에 대해서는 빌렘 플루서(김성재 역), 『코뮤니콜로지』, 커뮤니케이션북스, 2001. 참조.

한 매체론⁷⁾에 이은 텔레비전 드라마의 지각의 문제에 중심을 둔 ‘소론’이다. 보다 방대한 문제는 구조에 대한 것이나, 이는 비록 방대하고 복잡하더라도 핵심은 역시 ‘지각’의 문제에 있기 때문에 이 문제가 적절히 해명된다면 주제와 구조에 대한 문제는 순차적으로 해결될 수 있을 것으로 기대한다.

2. 사건-잠재성의 현실화

오늘날 텔레비전 드라마는 일반적으로 연속극(serial)으로 존재한다. 1950년대 할리우드의 메소드 연기가 특히 멜로드라마에 적합하였고 이 연기법이 그대로 텔레비전 드라마에 수용됨으로써 오늘날 텔레비전 드라마의 연출과 연기가 관습화되었다고 볼 수 있다. 하지만 이러한 영상 이미지 구조는 결국 텔레비전 드라마에서 취급하는 사건의 성질과 직접 연관된다. 텔레비전(드라마)의 현실은 구성된 현실로,⁸⁾ 선택된 장면과 카메라 앵글에 의해서 구성된다. 우리가 텔레비전에서 인지하는 것은 의미 부여로서 실제 현실의 창조이고 이미 해석된 현실이다. 이 현실 세계는 미디어를 통해 중개된 현실이다.⁹⁾ 실제 일어난 것과는 전혀 다른 현실이지만, 그럼에도 불구하고 더 현실적인 것으로 인지하는 시청자의 감각 구조는 어디에서 기인하는가? “방송은 영화와 달리 친밀하고도 친숙한 것이다. 방송은

7) 「텔레비전 드라마의 재현형식과 영상도식」(서울대학교 인문대학 동아문화연구소, 『동아문화』 49, 2011. 12), 「드라마의 소통형식과 관객의 존재론」(『서울대학교 인문대학 동아문화연구소, 『동아문화』 50, 2012. 10).

8) 가브리엘 와이만(김용호 역), 『매체의 현실구성론』, 커뮤니케이션북스, 2003. 8-9쪽.

9) 김성재, 『상상력의 커뮤니케이션』, 보고사, 2010. 36-37쪽.

눈을 사로잡는 스펙터클한 공공적 오락의 장이라기보다 사적인 가정에 있는 평범한 일상적 가구의 일부이다.”¹⁰⁾ 이러한 매체로서의 텔레비전의 가정성(domesticity)을 ‘원격친밀성’¹¹⁾으로 설명하는 것은 충분히 수용된다. 그러나 이러한 관점은 텔레비전이라는 매체론의 관점에 그친다. 그렇다면 텔레비전 드라마는 왜 친숙한가? 일반적으로 텔레비전의 매체성을 일상성이라고 할 때 텔레비전 드라마에서 취급하는 사건이 우리의 일상을 다루기 때문에 우리가 즐기고 빠져드는가?

텔레비전 드라마의 기본적 특성의 하나는 시간성이다. 사건의 시작과 끝 사이의 시간이 분명히 드러난다는 점에서가 아니라 등장인물들이 시청자들이 지각하는 시간의 흐름과 비슷하게 살아간다는 점에서 그렇다. 물론 영화와 연극의 인물도 우리의 삶을 살아간다는 점에서 마찬가지로 할 수 있다. 그러나 제한된 상연(또는 상영) 시간 내에 사건을 압축적으로 제시하여, 사건의 연대기적 시간과, 관객의 관람 시간이 어긋나는 그러한 관점의 연극과 영화의 시간성과는 다른 점을 텔레비전 드라마는 지닌다. 텔레비전 드라마에 비하여 연극과 영화는 공간성이 상대적으로 부각된다. 영화와 연극은 가공의 극적 공간을 제시한다. 폭발물이 설치된 차량이나 건물, 살인사건이 발생한 장소, 무인도에 갇혀 생존 경쟁을 해야 하는 서바이벌 게임, 아니면 지구 밖 먼 우주선 등등. 연극은 이러한 공간성이 특정한 실내로 집약된다는 점이 영화와 다를 뿐이다. 이러한 영화와 연극에서는 시간적 제약이 약하다는 것이 아니라 시간 속에서 살아간다는 삶의 연속성이 잘 부각되지 않는다는 것이다. 이는 달리 말하면 텔레비전 드라마의 일상성의 반대 특성이라고 할 수 있다.

10) 샤언 무어스(임종수 · 김영한 역), 『미디어와 일상』, 커뮤니케이션북스, 2006. 20쪽.

11) 샤언 무어스, 위의 책, 26-31쪽.

텔레비전 드라마가 주로 연속극이므로 사건이 진행되는 배경 시간의 흐름과 시청자들이 관람하는 물리적 시간의 흐름이 가능한 일치되는 것이 자연스럽다. 그러나 이것만으로는 텔레비전 드라마의 사건에 대한 설명이 충분하지 않다. 왜냐하면 오늘날 많은 텔레비전 드라마들의 사건은 시청자의 삶의 시간 흐름과는 일치하지 않고, 심지어 일상생활에서는 결코 경험하기 힘든 사건들을 취급하기 때문이다.¹²⁾

사건이란 라이프니츠 식으로 설명하면 모나드의 주름이 무한히 펼쳐지는 것이다. 우리의 주체는 이 무한히 펼쳐지는 주름들이 형성하는 무한의 빈위들(attributs)의 집합이다. 이를 라이프니츠는 ‘모든 참된 명제는 분석명제다.’¹³⁾라는 명제로 단정한다.¹⁴⁾ 이는 다른 식으로 말하자면 잠재성(potentialité)이 현실성(actualité)으로 실현되는 과정이기도 하다. 이는 들뢰즈의 용법으로 말하면 ‘순수사건’이 ‘사건’이 되는 ‘의미화 과정(signification)’을 의미한다.¹⁵⁾ 주름이 무한히 펼쳐지는 일, 다시 말하면 한 주체의 무한한 빈위들의 집합이 형성되는 과정을 계열이라고 이름한다면, 이 각각의 계열이 만나는 지점이 우발점(point aléatoire)¹⁶⁾이고 이 우발점에서 사건이

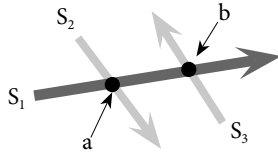
12) 본고에서 고찰의 대상으로 삼는 대표적인 텔레비전 드라마는 <나인>(tvN, 2013. 3. 11.-5. 14)과 <옥탑방 왕세자>(SBS, 2012. 3. 21-5. 24)이며, <그 겨울 바람이 분다>(SBS, 2013. 2. 13-2013. 4. 3)와 <밀회>(jTBC, 2014. 3. 17-2014. 5. 13)가 부분적으로 언급될 것이다.

13) ‘충각은 결혼하지 않은 남자이다.’와 같은 명제가 분석명제로서 주술이 바뀌어도 참이다. 반면 ‘신림동에는 충각주점이 있다.’는 분석을 통해서 알 수 없는 우발적 명제로 칸트는 이를 종합명제라고 하여 분석명제와 구분한다.

14) 라이프니츠의 단자론의 번역과 해석은, 이정우, 『주름, 갈래, 울림』, 거름, 2001. 라이프니츠의 철학과 현대사상과의 관련성에 대해서는 이정우, 『접힘과 펼쳐짐』, 거름, 2000. 참조.

15) 질 들뢰즈(이정우 역), 『의미의 논리』, 한길사, 1999.

16) 질 들뢰즈, 위의 책, 129쪽.



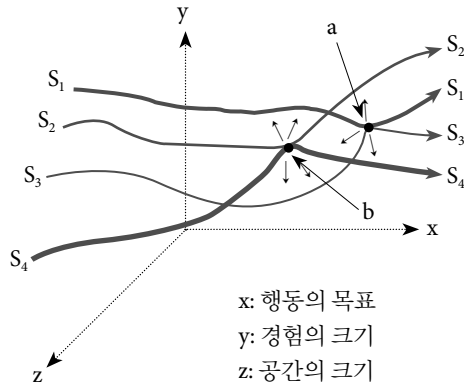
〈그림 1〉 사건의 계열과 우발점. $S_1 \sim S_3$ 의 각 주체들이 움직이는 화살표의 운동이 사건의 계열이고, 이 계열들이 만나는 점 a, b가 우발점이다.

발생한다. 하지만 이 사건이 ‘사건’이 될 수 있으려면 이 사건이 발생한 뒤 이 사건에 특별한 의미 부여가 이루어져야 한다.

우리는 수많은 행위들을 거둬들여 살아가지만, 그 속에서 의미 부여가 이루어지는 사건은 쉽게 일어나지 않는다. 이 의미 부여는 결국 역사성으로 판단될 내용이다. 이 의미 부여가 크면 클수록 그 사건의 파장은 커지고 이 파장이 크면 클수록 이 사건은 ‘역사적’ 사건이 된다.¹⁷⁾ 이 세계에는 나 혼자만이 살아가는 것이 아니다. 수많은 사람들이 만나고 헤어지고 다양한 관계를 맺으며 살아간다. 그러나 우리 대부분은 이러한 사건들을 사건들로 인식하지 못한다. 왜냐하면 이 사건들은 아직 ‘순수 사건’, 즉 ‘잠재성’으로만 존재하기 때문이다. ‘공간은 사건의 잠재적 집적소로서 재현된 공간은 잠재성을 현실화시킨다.’¹⁸⁾ 잠재성은 실재하지만 현존하지 않은 상태이다. 우리는 경험과 기억에 의해서 잠재성을 나의 사건으로 현실화한다.

17) 이 점에서 역사 드라마는 성격이 다르다. 역사 드라마에서는 이미 역사적 사건으로 주어진 외부 사건이 지속적으로 현재장 속으로 침투해 들어온다. 즉, 역사 드라마에서는 이미 역사적 사건이 잠재성이 아닌 팩트로 주어져 있기 때문에, 이들 팩트로서의 사건들이 실재화(realization)되는 사건 진행을 보여 준다. 하지만 작은 범위의 에피소드들 내에서는 여전히 잠재성의 개념이 유효하다.

18) 자크 오몽(오정민 역), 『이마주』, 동문선, 2006, 339쪽.



〈그림 2〉 S_1 과 S_3 의 계열이 만나는 점 a와, S_2 와 S_4 의 계열이 만나는 점 b가 우발점이다. 각 계열의 운동의 방향은 이 a와 b의 우발점에서 방향이 급격히 변화한다. 이 변곡점에서의 운동성이 클수록 그리고 이 운동의 에너지가 클수록 이 우발점에서의 사건은 ‘역사적 사건’이 된다.

〈그림 2〉에서 보듯 다양한 주체 S_1 --- S_n 은 제각기 행동의 벡터에 따라 계열을 형성하며 살아간다. 이 주체의 삶의 행동에서 간혹 예기치 못한 계열들간의 접촉을 경험한다. 이것은 우연성이 아니라 우발성(contingency)이다. 이 우발점들에서 발생하는 에너지가 크면 부딪친 주체들의 벡터 뿐 아니라 그 주위의 수많은 주체들의 벡터들의 방향도 꺾인다. 이것이 사건이고 이 벡터의 방향 변화가 크면 클수록 역사적 사건에 해당한다.

연극은 주로 이 우발점을 전사(前史)로 두고 그 이후의 변화를 다룬다고 할 수 있다. 영화는 주로 이 우발점 전후를 주요 사건으로 취급하면서 관객에게까지 그 파장을 전한다. 하지만 이 파장은 ‘극장-내-존재’에게만 미칠 뿐이다.¹⁹⁾ 반면 텔레비전 드라마에서는 이 우발점이 잘 드러나지 않

19) 이러한 매체로서의 극장과 관객의 의미에 대해서는 양승국, 「드라마의 소통형식과 관객의 존재론」(『동아문화』 50, 2012. 10) 참조.

는다. 우발점이 있어도 그 파장은 극히 주위의 개인에 국한되고 다시 안정된 상태로 돌아간다. 이러한 점에서 텔레비전 드라마의 사건은 엔트로피를 높이는 열역학법칙의 자연 질서와 닮아 있다. 텔레비전 드라마의 시간은 무한히 지속되는 사건의 일정 부분에서 멈춘다. 그리고는 사건은 잊히고 드라마도 잊힌다. 이것이 일상적 사건의 의미이고 텔레비전이 지닌 일상성이다. 하지만 생명체에 있어서 엔트로피의 극한도는 곧 죽음을 의미한다. 생명체 안에서의 안정이란 있을 수 없다, 끊임없이 에너지가 소용돌이쳐야만 생명을 유지할 수 있다.²⁰⁾ 물론 우주적 관점에서 보면 엔트로피의 극한도라는 것은 가능하지 않기 때문에 소우주로 지칭되는 생명체인 우리는 끝없이 변화를 모색한다. 이 변화를 위한 모색이 바로 텔레비전 드라마에서 사건을 발생시킨다.

3. 시간성의 의미

이제 앞의 <그림 2>의 각 주체들의 행동 궤적의 일정 부분을 입방체 안에 잘라 가두어 보았다고 가정해 보자. 이때 x축의 방향[행동의 벡터]을 시간 경과라고 가정할 때 본고에서 다루고 있는 드라마들의 시간 구조를 생각해 보자. 먼저 <나인>은 입방체의 왼쪽 면에 분명한 사건의 출발 시간이 드러난다. 그 시간은 1992년 12월의 어느 날이고 그 오른쪽 끝은 시작으로 부터 20여년이 경과한, 2013년 4월 이후의 어느 날이 된다. <옥탑방 왕세자>는 300년 전 어느 날에서 건너 뛰어 현대의 어느 날로 되었다가 다시 300년 전으로 돌아가지만 오른쪽 면의 현재 시간에는 변화가 없다. <그 거

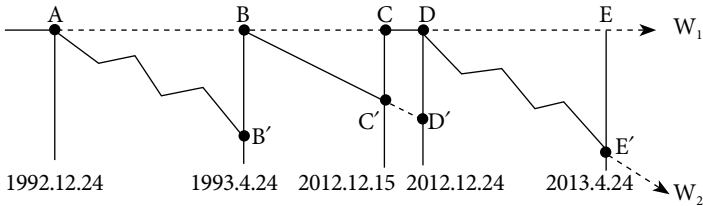
20) 이러한 에너지가 베르그송이 『창조적 진화』에서 말하는 생명력(élan vital)이라고 할 수 있다.

을, 바람이 분다)는 제목 그대로 어느 겨울의 시작과 끝이 입방체의 좌우 측면에 자리한다. <밀회>는 아무래도 좋다. 하지만 분명하건 아니건 텔레비전 드라마의 시간성에는 나름대로 질서가 있다. 그것은 불안정(비정상)에서 안정(정상)으로 찾아가는 과정이라는 것이다. <밀회>에서 보듯이 처음에는 정혜원(김희애 역)의 삶이 정상으로 보였지만 결국 정혜원 스스로 어긋난 삶이라는 것을 확인하고 제자리를 잡아가는 과정을 보여준다. 이를 하이데거 식으로 말하면 ‘비본래적(uneigentlich) 현존재’가 ‘본래적(eigentlich) 현존재’의 존재로 모색해 가는 과정이라고 할 수 있다.²¹⁾

이러한 느슨한 시간의 흐름과는 달리 작품에 따라서는 보다 압축된 긴장의 시간을 통해 전혀 다른 차원의 서사를 보여주기도 한다. 그 대표적인 작품이 <나인>이다. 1회에서 뜻밖에도 박선우(이진욱 역)가 3개월의 시간부 인생을 살고 있음을 밝히는 순간, 이 작품은 죽음을 극복하는 모티프의 전형적인 멜로드라마의 하나로 예상되었지만, 이러한 기대는 우발적으로 등장한 ‘향’의 존재에 의해서 산산이 부서져 버린다. ‘향’이 의미화되는 순간부터 <나인>은 ‘동시에’ 전개되는 두 사건 진행의 20년이라는 시차와 이 사건을 가능하게 하는 향의 연소 시간인 ‘30분’이 중요하게 된다. 이 점에서 이 작품은 시간을 매우 특별하게 취급한다. 잠시 아래 <그림 3>과 함께 <나인>의 시간 구조를 살펴 보자.

W1의 세계는 박선우가 향을 발견하지 못했다면 살아갔을 원래의 삶의 방향이다. 박선우가 D의 시점(2012. 12. 24)에서 첫 향을 피움으로써 A의 시점의 기억을 되살리고 이에 의하여 20년 전의 W1의 세계는 AB 방향이 아니라 AB' 방향으로 꺾이고 AB의 삶은 사라진다. 이에 따라 D 이후의 W1의 세계도 DE가 아니라 DE'의 W2의 세계로 바뀐다. E'의 시점(1993. 4.

21) 하이데거의 존재 개념은 이 논문의 마지막 주제와 깊이 관련되므로 후에 상론한다.



〈그림 3〉 〈나인〉의 시간과 사건

24)에서 박선우는 마지막 향을 피우고 과거에 갇혀 B'의 시점(1993. 4. 24)에서 죽었기 때문에 E' 이후의 W2의 세계에서는 박선우가 실존하지 않는다. 하지만 박선우가 W2의 세계로 돌아오지 못했기 때문에 B'의 사건은 E' 이후의 W2의 세계에 영향을 미치지 못한다. 따라서 향을 피우기 전의 W1의 세계에서 BD의 박선우의 삶은 실존하므로 B와 B'의 시점에서 박선우는 실존하기도 하고 실존하지 않기도 한 셈이 된다. 아울러 마지막 반전으로 박선우는 W1 세계 B의 시점에서 AB가 아닌 AB'의 삶의 경험을 기억해내고 이에 따라 박선우의 삶은 BC가 아닌 BC'의 방향으로 선회한다. 그리하여 C' 시점에서 박선우는 W1 세계에서 히말라야 등반 중에 쓰러진 C 시점의 형 박정우(전노민 역)를 만나고 드라마는 이 시점에서 막을 내린다. 따라서 C와 C'는 일치해야 한다. 그렇다면 BC의 세계와 BC'의 세계 중 어느 쪽이 실재인가? 아니면 이 두 세계는 '동시에' 존재할 수 있는가? 이렇듯 현재의 기억을 통해서 과거의 무한한 잠재성의 사건 중 완전히 다른 계열의 사건들을 끊임없이 산출해 내고 이에 따라 현재의 사건이 전혀 다른 방향으로 진행하고 있다는 점에서 이 작품의 시간성은 '비선형적'이라고 할 수 있다. 이처럼 이 작품은 지금의 나와는 다른 또 다른 나가 어딘가에 현존하고 있으며, 미래의 내가 나에게 말을 걸 수도 있다는 공가능(compossibilité)의 세계를 보여 준다는 점에서 그동안의 수많은 '시간여행' 모티프

영화들과도 차원을 달리하는 독창성을 지닌다.

이 작품에 비하여 <옥탑방 왕세자>의 시간 구조는 상대적으로 단순하다. 과거에서 원인 불명의 계기에 의하여 300년 이후의 미래[현재]에 도착한 왕세자 일행은, 기나긴 현재의 삶을 보낸 후 ‘갑자기’ 원래 세계로 되돌려지지만, 그 곳에서는 하루밖에 지나지 않았다는 설정은 물리적 법칙을 뛰어넘은 SF적 상상력을 보여 준다. 왕세자 일행이 왜 하필 박하(한지민 역)의 옥탑방에 귀착하였느냐는 ‘우발성’ 이상의 ‘운명’임을 보여 주지만 사건의 지속 시간 속에서는 그 이상도 이하도 아니다. 박하와 홍세나(정유미 역)가 300년 전의 왕세자비 자매의 환생인지 아닌지는 작품에서 중요하게 다루지 않는다. 아마도 작품 내에서 환생으로 간주하였다 하더라도 300년 전의 세계를 기억하지 못하기 때문에 이들은 환생의 주체가 될 수 없다. 하지만 왕세자 이각(박유천 역)은 다르다. 마지막 회에서 박하의 가계에 며칠 전에 헤어졌던 그 모습 그대로 재등장하고 박하에게 만남을 청하기 때문이다. 이러한 점에서 이 작품은 그동안의 다른 작품들에 비해서 시간을 특별히 다루고 있다.²²⁾ 이 두 작품에 비교할 때 다른 작품들은 그야말로 우리가 경험할 수 있는 세계의 시간 속에서 잠재성을 현실화시킬 뿐이다.

이러한 점에서 텔레비전 드라마가 시간성을 특징으로 한다는 점만으로는 그 매력을 다 설명할 수 없다. 시간성 이면에 다양하게 시간을 취급하고 있는 그 본질을 발견해야 한다. 그러한 점에서 우리는 시간의 개념과 시간을 의식하는 의식작용으로서의 기억을 재음미해야만 한다.

22) <옥탑방 왕세자>와 비슷하게 시간과 기억을 모티프로 취급하여 인기를 얻은 작품으로 <별에서 온 그대>(SBS, 2013. 12. 18-2014. 2. 27)가 있다. 그러나 이 작품에는 극중 도민준(김수현 역)의 기억이 천송이(전지현 역)의 기억과 공유하지 않은 채 지금 현재의 사랑의 사건으로만 진행된다는 점에서 상대적으로 구조상의 취약점을 보인다.

4. 시간의식과 기억

앞에서 ‘시간 속’과 ‘현재’라는 말을 자연스럽게 반성적 검토 없이 사용하였다. 그런데 ‘시간 속’에 존재한다는 말이 과연 성립하는가? ‘공간 내’라는 말은 논리적이어도 시간은 ‘안(속)’을 지닐 수 없다. 이렇게 사용하는 것은 시간을 공간화하는 것이 일상적인 용법으로 자연스럽게 때문일 뿐이다. 이는 일상생활에서 시계의 바늘이 움직이는 것이 시간의 흐름을 인식하게 해 주는 유용한 표지라는 습관에 길들여 있기 때문이기도 하다.²³⁾

시간은 존재하는가? 칸트는 시간과 공간을 우리의 감성의 선험 조건으로 규정하였지만, 공간은 지각되어도 시간은 과연 인식된다고 말할 수 있는가? 흔히 시간을 과거-현재-미래의 흐름으로 받아들이지만, 과거는 지나간 것이므로 존재하지 않고, 미래는 말 그대로 오지 않은 것이니까 존재하지 않는다면, 현재는 어떻게 비존재와 비존재 사이에서 존재할 수 있는가? 그럼에도 불구하고 현재가 존재한다면 언제부터 언제까지가 현재인가?

이러한 시간 개념의 아포리아(aporia)는 아리스토텔레스부터 해결하려고 시도했던 난제였다. 그는 『자연학』에서 ‘시간은 운동에서 셈하여진 것으로 운동의 척도’²⁴⁾라고 하여 시간을 전과 후에 따른 운동의 수로 개념화하였다. 이는 운동, 물체, 시간을 모두 실체로 파악한 결과로서 시간은 무한한 점의 수로 인식되었다. 이러한 시간 개념의 아포리아는 아우구스티누스에 의하여 보다 구체적으로 다시 제시된다.

23) 이러한 시간 개념을 하이데거는 ‘통속적 시간’이라고 비판한다. 이에 대해서는 하이데거 『존재와 시간』 2부 참조.

24) 군터 아이글러(백훈승 역), 『시간과 시간의식』, 간디서원, 2006, 31쪽.

그는 『고백록』에서 “우리가 재고 있는 것은 사라져 가는 시간뿐이며, 사라져 버리고 이미 없는 시간이나 아직 오지 않은 시간은 쥌 수 없는 것”²⁵⁾ 이라고 하여 우리의 시간 개념은 하나의 ‘착각’이라고 규정한다. 그리하여 그는 아예 『고백록』 11권 20장의 제목을 ‘착각’이라고 하여 아래와 같이 서술한다.

여기 분명히 밝혀진 것은 미래도 과거도 있지 않다는 것입니다. 그러므로 과거와 현재와 미래라는 세 가지 시간이 있다고 말하는 것은 옳지 못합니다. 차라리 과거와 현재, 현재의 현재, 미래의 현재, 이와 같이 세 가지의 때가 있다고 말하는 편이 옳을 것입니다. 이 세 가지 시간이 영혼 안에 있다는 것은 어느 모로 알 수 있으나 다른 데서는 볼 수 없습니다. 즉 과거와 현재는 기억함이요, 현재의 현재는 바라봄이요, 미래의 현재는 기다림입니다. 이 말에 어찌가 없다면, 저는 이 세 가지 시간을 볼 수 있으며, 따라서 셋이라고 말할 수도 있습니다.²⁶⁾

이러한 진술은 이후에 지속적으로 검토 대상이 되는 시간론으로서 ‘기억, 응시, 기대 속에서만 즉 영혼 속에서만 전체의 시간은 현존한다.’는 것으로 요약할 수 있다. 결국 아우구스티누스에 의하면 과거, 현재, 미래로 시간을 나누는 것은 의미가 없고 오직 현재만이 있을 뿐이며 시간은 ‘기억-응시-기대’의 연속되는 점들의 지속으로 파악될 수 있을 뿐이다. 이러한 지속 개념은 후에 베르그송으로 이어지며²⁷⁾ 본격적인 내적 시간론의 단초를 마련해 준다.

물리학적 시간은 공간 내에서의 물체들의 운동의 척도로서 거리와 속도

25) 아우구스티누스(김병호 역), 『고백록』, 집문당, 1998, 279쪽.

26) 아우구스티누스, 위의 책, 282쪽.

27) 베르그송(최화 역), 『의식에 직접 주어진 것들에 관한 시론』, 아카넷, 2003.

의 관계에 의해서만 파악되지만, 이러한 시간 개념은 우리의 의식 속에서는 인식되지 못한다. 따라서 근대 이후 많은 철학자들은 시간의 정의 대신에 우리의 시간에 대한 의식을 파악하는 것으로 시간을 개념화하려고 시도하였다. 이러한 시간론에 지속적인 관심을 갖고 내적 시간의식을 정립하려고 노력한 철학자가 후설이다.²⁸⁾

후설은 자신의 스승 브렌타노의 ‘근원적 연상(ursprünglich Assoziation)’²⁹⁾의 개념에 힘입어 자신의 시간론을 정립해 나간다. 후설은 아우구스티누스가 시도하였던 방법과 마찬가지로 음(音)의 지속의 파악 형식을 토대로 “지속하는 음 대상성이 한 부분은 기억, 다른 가장 작은 점적 부분은 지각, 그리고 다른 추가적 부분은 기대인, 그러한 하나의 순간적 ‘작용 연속체’(Aktkontinuum) 안에서 구성된다.”³⁰⁾고 하여 내적 시간의식 개념을 정립해 나간다. “우리가 현전하는 것으로 감각한 신선한 음(音)들은 지나가더라도 의식에 잠시 남아 있되, 시간 성질이 변화된 채 남아 있어야 한다. 다시 말해 의식에 머무는 지나간 음은 그 이전에 현전한 음이었을 때와 동일

28) 후설(이종훈 역), 『시간의식』, 한길사, 2011. 이에 대한 해설로는 아리스토텔레스와 아우구스티누스의 시간론과 함께 후설의 시간의식을 설명하고 있는 군터 아이글러, 『시간과 시간의식』이 주목된다. 한편, 이러한 후설의 저서는 초기의 부분적인 시간론만 서술되어서 이후 심화된 시간론 전체는 파악되지 않는다. 이후 후설의 유고들이 정리되면서 후설의 시간론에 대한 재조명도 이루어졌는데, 이에 대해서는 김태희, 「후설의 현상학적 시간론의 두 차원」(서울대 박사학위논문, 2011. 8)이 주목된다. 본고에서는 이 논문에서 많은 이해를 얻었다.

29) 우리의 지각 표상이 사라지고 나면 그에 대한 기억 표상이 지각 표상에 직접 연결되어 나타난다. 기억 표상들은 어떤 방식으로 변양되어 얼마간 남아 있는데 이러한 변양은 원래의 지각 표상에서 나타나는 근원적 감각에 새로운 시간 계기가 부착되어 일어난다. 이처럼 지각 표상에 기억 표상이 어떠한 매개도 없이 직접 연결되는 현상을 브렌타노는 근원적 연상(ursprünglich Assoziation)이라고 불렀다. (김태희, 위의 글, 63쪽)

30) 김태희, 위의 글, 72쪽

한 내용을 가지면서도 시간 성질에 있어서 근본적 변양을 겪는다. 브렌타노에 따르면, 이러한 변양이야말로 시간의식의 근원이다.”³¹⁾라고 후설은 시간론의 단초를 마련한다.

브렌타노는 ‘근원적 연상’을 상상표상이라고 했는데 후설은 이를 비판하면서 ‘일차적 기억(파지)의 표상은 상상과 같은 능동적 작용이 아니라 감각의 수동적 유지로만 이루어지며, 일차적 과거 표상은 이미 능동적으로 지각되었던 것의 수동적 유지일 때 비로소 지각의 현실적 계기로서 받아들여질 수 있다.’고 하여 시간성을 ‘파지(Retention)-근원인상(Urimpression)-예지(Protention)³²⁾’의 연속체 구조로 파악한다.

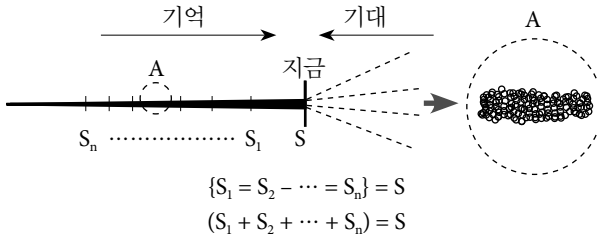
이러한 시간 개념에 따르면 과거, 현재, 미래의 시간은 존재하지 않고 ‘지금’만 있을 뿐이다. ‘지금’은 파지들과 예지들의 연속체의 경계점이다. “지금은 언제나 그리고 본질적으로 한 시간구간의 경계점으로만 나타나므로 어떠한 인상도 이미 파지와 예지적 변양을 거친 것으로만 의식된다. 그래서 모든 의식은 시간의식이다. 파지-근원인상-예지라는 현재장 구조를 가지지 않은 의식은 존재하지 않기 때문이다.”³³⁾

‘파지’는 일차적 기억이다. 파지는 과거의 것에 대한 의식이지만, 파지라는 의식 자체는 지금 현실적으로 존재하는 의식이다. “모든 이후의 기억은 근원감각에서 생성된 지속적 변양일 뿐 아니라, 그 동일한 시작점의 모든 이전의 지속적 변양들의 지속적 변양이다. 다시 말해 그것은 스스로 이 기

31) 김태희, 위의 글, 64쪽.

32) 후설은 시간의식 분석 초기에는 예지와 기대를 혼용해서 쓴 경우가 많다. 하지만 예지의 개념이 확립되어 가면서 예지와 기대의 구별도 차츰 분명해졌다. 예지와 기대의 관계는 파지와 재기억의 관계와 구조적으로 유사하다. 예지가 곧 나타날 것에 대한 직접적이고 수동적인 지각이라면, 이에 비해 기대는 간접적이고 능동적인 예기(豫期)이다(김태희, 위의 글, 108쪽).

33) 김태희, 위의 글, 77쪽.



〈그림 4〉 주체 S는 무한의 과거의 주체 $S_1 \dots S_n$ 과 동일하면서도 이 $S_1 \dots S_n$ 의 총합이다. 원 A 안의 무한히 얇은 점의 연속은 라이프니츠의 모나드의 무한의 주름이 펼쳐지는 과정이다.

억 점이고 하나의 연속체이다.”³⁴⁾

‘파지(일차적 기억)-근원연상-예지’의 연속체 구조로서의 ‘지금’은 따라서 필연적으로 ‘기억’의 산물이다. 이러한 점에서 우리는 과거에서 미래로 향하는 시간 구조 속에서 살고 있다기보다는 끊임없는 과거의 기억에 의해 한없이 ‘지금’의 ‘제자리로’ 밀려나는 것이라고 할 수 있다. 하지만 그 방향은 미래가 될 수 없다. 도래하지 않은 기대와 지나가 버린 기억의 경계점으로서 늘 우리가 현존하고 있는 시간은 영원한 ‘지금’이기 때문이다. 결국 우리의 ‘지금’을 형성하는 핵심은 과거로부터 현존의 이미지를 무한히 투사하는 기억인 것이다. 따라서 우리의 관심사는 이러한 기억이 어떻게 텔레비전 드라마의 사건에 관여하는가에 모아져야만 한다.

34) 김태희, 위의 글, 81쪽.

5. 기억과 주체 동일성

시간의식은 기억에 기초하며, 기억은 인간의 고유한 의식 작용이다. 이에 대한 자각은 일찍이 라이프니츠로부터 이루어졌다. “영혼이란 말은 보다 분명한 지각을 가지는 동시에 기억을 동반하는 존재들에게만 적용되어야 한다.”³⁵⁾ “기억은 (이성을 훔내 내지만 그것과 구분되어야 하는) 영혼에 일종의 계기를 새긴다.”³⁶⁾ 비록 라이프니츠는 이러한 기억을 영혼의 존재로서 인간을 특징짓는 한 성격으로 국한하는 데 그쳐 더 이상의 깊이 있는 담론을 전개하지 않았지만, 동시대의 경험론자인 존 로크는 훨씬 더 심도 있게 인간의 정신작용을 탐구하는 과정에서 기억의 문제를 다루었다.

하지만 (위에서 말한 것처럼) 같은 비물질적 정신, 즉 영혼은 그것만으로는 어디에 있건, 어떤 상태이건, 같은 인간을 만들지 않는다고는 하지만, 더구나 누구에게나 알 수 있게 의식은 아무리 과거의 시대에도 미칠 수 있는 한 시간적으로 먼 존재와 행동을, 직전의 순간의 존재나 행동과 마찬가지로 같은 인물로 합일하는 것이고, 따라서 현재 및 과거 행동의 의식을 지닌 것은 모두 같은 인물이고 과거와 현재의 행동은 모두 그 인물에 속하는 것이다.³⁷⁾

이처럼 로크는 ‘인물 동일성’이 실체의 동일성에 있지 않고 의식의 동일성에 있음을 주장한다. 비록 그가 기억과 의식을 구분하고 있지는 않지만, 그가 예를 들어 논증하고 있는 여러 문맥들을 종합해 보면 위에서 의식은

35) 라이프니츠, 『모나드론』 19, 이정우, 『주름, 갈래, 울림』, 92쪽.

36) 라이프니츠, 『모나드론』 26, 이정우, 위의 책, 104쪽

37) 존 로크(추영현 역), 『인간지성론』, 동서문화사, 2011, 413쪽.

기억을 의미한다고 볼 수 있다.

앞에서 살펴보았듯이 후설은 파지를 ‘일차적 기억’이라고 하고 이를 시간 의식의 출발로 삼고 있다. 이를 인간의 의식 활동의 측면에서 살펴보면, 어떤 대상의 동일성이란 주체가 그것을 동일한 객체로 인식할 때만이 가능하다. 그런데 그 주체가 과거 파지에 대한 기억이 없다면 어떻게 그 동일성을 실증할 수 있을 것인가?

동일한 객체란 무엇인가? 근원적 인상들과 끊임없는 변양들의 계열, 동등성이나 차이성의 계열들에 관해 합치되는—그러나 일반적 동등성 내부에서—형태들을 수립하는 유사성의 계열, 이러한 계열은 근원적인 통일성 의식을 준다. 그와 같은 변양들의 계열 속에는 필연적으로 어떤 통일성이 의식된다.³⁸⁾

동일화의 가능성은 시간을 구성함에 속한다. 나는 언제나 다시 되돌이켜 기억함[회상]을 수행할 수 있고, 자신의 충족을 지닌 모든 시간단편을 언제나 다시 산출할 수 있으며, 내가 지금 갖고 있는 재산출의 계기 속에서 실로 동일한 것, 즉 동일한 내용을 지닌 동일한 지속, 동일한 객체를 파악할 수 있다.³⁹⁾

표상 행위가 가능하려면 대상의 동일성, 주체의 동일성, 장(場)의 동일성이 전제되어야 한다.⁴⁰⁾ 이때 주체의 동일성은 기억의 주체로서의 주체여야만 가능하다. 단순히 의식이 있는 것만으로는 안 된다. 위의 후설의 주장에서 보듯, 기억을 수행할 수 있는 주체만이 시간을 의식할 수 있고, 그레야만 동일한 객체의 동일성을 파악할 수 있는 것이다.

38) 후설, 『시간의식』 206쪽.

39) 후설, 위의 책, 207쪽.

40) 이정우, 『사건의 철학』 철학아카데미, 2003. 116쪽.

텔레비전 드라마의 사건진행은 영화나 연극에 비하여 더디다. 이것이 단지 연속극이기 때문에 그러한가? 사건진행을 더디게 하는 일반적인 방법은 끊임없이 목표 도달을 방해하는 것이다. 혼사장에 모티프를 토대로 하는 고전소설의 예에서 보듯, 장애가 많을수록 서사의 부피는 늘어난다. 그러나 기본적으로 갈등의 한 축으로 방해자가 등장한다고 하더라도 우리가 느끼는 텔레비전 드라마의 더딘 진행은 이와는 다른 이유에 기인한다.

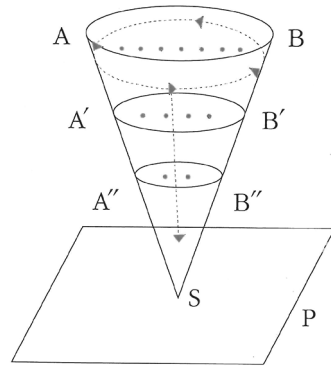
텔레비전 드라마의 사건은 기본적으로 전진적 모티프를 바탕으로 하고는 있지만, 거의 모든 주동인물들이 기억에 속박되어 있다. 다른 말로 하면 텔레비전 드라마의 갈등은 인물들 간의 기억의 충돌이라고 할 수 있다. 이는 사건 주체들의 자신의 동일성에 대한 자각이 파괴되는 것에 대한 두려움, 타인으로부터 자신의 동일성을 인정받고자 하는 욕망 등이 끝없이 반복되는 과정이라고 할 수 있다. <옥탑방 왕세자>에서 왕세자 일행이 자신의 동일성을 유지하는 것은 300년 전[사실은 하루의 기간]의 기억을 통한 주체동일성이 있어 가능하다. <그 겨울, 바람이 분다>는 타인의 기억을 훔친 가짜 동일성의 주체[가짜 오수]와 그 후 형성된 새로운 기억의 주체[진짜 오수] 간의 내면 갈등이 얼마나 실감 있게 드러나는가? 뿐만 아니라 이 작품에는 얼마나 많은 기억의 충돌이 드러나는가? 오영(송혜교 역)의 기억과 오수(조인성 역)의 가짜 기억, 오영의 기억과 왕비서(배종옥 역)의 기억, 오영의 진짜 기억과 오영의 가짜 기억 등.

그러나 그 어느 작품보다도 이러한 기억의 문제를 아주 특별하게 취급하여 성공한 작품이 <나인>이다.

이를 위해서는 잠시 베르그송의 기억 이론⁴¹⁾을 살펴볼 필요가 있다. 베

41) 앙리 베르그송, 『물질과 기억』.

르그송은 기억을 ‘이미지-기억(souvenir-image)’과 ‘습관-기억(souvenir-habitude)’으로 나누고 이 모듈을 가능하게 하는 ‘순수 기억(souvenir-pur)’은 무의식으로 존재하는 과거 전체로 설명한다.⁴²⁾ 이미지 기억은 순수 기억으로부터 이미지 형태로 현실화되어서 현재의 지각 이미지에 섞이게 되고, 순수 기억과 현재의 표상 사이를 역동적으로 움직이면서 행동으로 자신을 표현한다.⁴³⁾ 이러한 이미지 활동을 베르그송은 『물질과 기억』3장에서 <그림 5>의 ‘원뿔 도식’으로 설명한다.



<그림 5> 베르그송의 원뿔도식

역으로 놓인 원뿔의 AB면이 가장 팽창되었을 때의 순수 기억을 나타낸다면 A' B', A'' B''... 단면들은 그 만큼 점점 더 수축된 순수 기억을 나타낸다. 팽창될수록 순수 기억은 지나간 삶의 고유한 실존적 체험 전체에 가까워지고, 수축될수록 일상적이고 평범한 행동에 가까워진다. 꼭짓점 S는 매순간 나의 현재를 그리며, 끊임없이 앞으로 나아가서 나의 현실적 표상의 움직이는 평면인 P에 접하고 있다. 신체의 이미지는 S에 집중된다.⁴⁴⁾

이러한 설명에서 보듯, 기억이 현재를 형성하며 끊임없이 이미지들은 과거로 밀려난다. 즉 반복되는 기억에 의해서 현재[우리의 개념에 의하면 '지금'의 연속]가 형성된다. 이것이 아우구스티누스 식의 일반적인 '기억-응시-기대'의 구조라고 할 수 있으며, 우리의 현실 관념에 가장 잘 부합한다.

42) 베르그송의 '순수 기억'은 후설의 '과거 파지'와 상통한다.

43) 김재희, 『물질과 기억』, 살림, 2008. 107쪽.

44) 베르그송(박종원 역), 『물질과 기억』, 아카넷, 2006. 260쪽. 김재희, 『물질과 기억』, 살림, 2008. 114쪽.

그런데 〈나인〉은 이와도 다른 특별한 기억의 구조를 추가한다. 그것은 ‘시간 여행’의 플롯에 있는 것이 아니라 인물의 지금의 기억에 의하여 과거의 이미지-기억이 떠오르고 그에 따라 과거에 잠재성으로 그쳤던 이미지들이 ‘사건’으로 현실화된다는 점이다. 그에 따라 전혀 다른 현재의 표상이 형성된다. 위의 원뿔 도식을 빌린다면 〈나인〉의 기억 구조는 원뿔의 위와 아래가 수시로 바뀌는 ‘비선형적’ 사건 진행을 보이는 것이다. 이 점이 〈나인〉의 특이점이고 끝없이 긴장을 유발하는 요인이 된다. 또 주목할 점은 향의 존재를 인식한 등장인물들은 모두 과거의 이미지-기억들을 회상해 내고 그에 따른 변화를 받아들이는 주체의 동일성을 유지한다는 점이다. 이 점에서 가장 내면의 갈등을 겪는 인물이 박선우와 주민영(조윤희 역)인 것이다. 모름지기 이 작품은 주체의 동일성을 담보하는 기억의 기능을 한껏 발휘하여 매우 잘 짜인 플롯을 구성하고 있다고 할 수 있다.

이러한 기억의 유지를 통한 주체의 동일성은 〈옥탑방 왕세자〉에서도 잘 나타난다. 300년 후의 ‘현재’의 삶을 살다가 과거로 돌아간 왕세자는 왕세자비 사건을 해결한 후 박하에게 편지를 써서 궁궐 누각 기둥 아래 묻어 둔다. 문득 과거 왕세자로부터 같은 장소에 묻어 두었던 목걸이 선물을 받은 사실을 기억한 박하는 같은 장소에서 왕세자의 누렇게 색이 바랜 300년 전의 편지를 찾아내어 읽는다. 이 간단한 쇼트 하나로 이들의 만남이 환상이 아니고 실재였다는 것을 단적으로 드러내 주고 박하와 용태용이 결국 300년 후 환생한 과거의 왕세자와 왕세자비의 여동생임을 암시한다.

6. 결론 - 텔레비전 드라마, 일상적 현존재의 세계

텔레비전 드라마는 기억의 형식이라고 할 수 있다. 전사로만 제시된 과

거의 이미지-기억을 회상하는 것에서부터, 현재의 사건 진행 사이에 수없이 반복되는 극중 인물들의 ‘일차적 기억’, 기존의 기억과 새로 형성된 기억 사이의 충돌, 출생의 비밀이 밝혀지면서 단편적인 이미지들로만 남겨져 있던 기억들이 의미를 지니는 과정, 심지어는 기억상실증까지. 하지만 텔레비전 드라마의 특성은 이러한 기억들이 텔레비전 드라마를 즐기는 시청자들의 일상성과 밀접하게 관련 맺는다는 점에서 오히려 주목을 요한다.

텔레비전은 세계를 내다보는 창문이자 나 자신을 비추어 보는 거울이다. 비록 거실이나 안방에서 나 혼자 텔레비전을 시청하지만, 같은 시간에 나 밖의 수많은 이웃들이 나와 함께 텔레비전을 통해 세계와 교류한다. 하이에거에 의하면 “현존재의 실존성의 근원적인 존재론적 근거는 시간성이고, 일상성은 시간성의 양태”⁴⁵⁾이며, “탄생과 죽음 ‘사이’의 존재”⁴⁶⁾이다. 나는 일상적 ‘현존재(Da-Sein)’로서 나의 세계는 타인과 함께 하는, “현사실적(faktish)인 현존재가 이 현존재로서 ‘그 안에서’ ‘살고 있는’ 그곳”⁴⁷⁾이다.

타인과 더불어 있음과 타인에 대한 존재에는 일종의 현존재에 대한 현존재의 존재 관계가 놓여 있다. 타인들에 대한 존재 관계는 자기 자신에 대한 고유한 존재를 ‘타인 안으로’ 투사하는 것이 된다. 타인은 자신의 복사인 셈이다.⁴⁸⁾

현존재(Da-Sein)에서 ‘Da(거기에)’는 ‘인간이 어떤 특정한 상황에서 다양한 유형의 존재에 대해 열려 있는 상태’⁴⁹⁾로서 텔레비전 드라마의 세계

45) 하이에거(이기상 역), 『존재와 시간』, 까치, 2013, 315쪽.

46) 하이에거, 위의 책, 313쪽.

47) 하이에거, 『존재와 시간』, 96쪽.

48) 하이에거, 위의 책, 174쪽.

49) 이남인, 『현상학과 해석학』, 서울대출판부, 2009, 165쪽.

와 시청자의 실존의 세계가 존재하는 ‘시간-공간’이며, 이 두 세계가 서로 ‘함께 하는’ ‘세계-내-존재(In-der-Welt-Sein)’의 존재자(Seiendes)들의 ‘열어 밝혀져 있음(Erschlossenheit)’을 의미한다. 일상적인 현존재의 가장 가까운 세계는 주위세계(Umwelt)이다.⁵⁰⁾ 텔레비전 드라마의 세계는 주위세계이자 새로운 주위세계를 발견하게 해 주는 그런 세계이며, 이 세계를 발견하는 시청자는 ‘바라봄(Hinsehen)’이 아닌 ‘둘러봄(Umsicht)’의 현존재이다.

세계-내-존재에는 근원적으로 손안의 것 곁에 있음뿐 아니라 타인들과 더불어 있음도 속하는데, 이 세계-내-존재는 그때마다 각기 자기 자신 때문에 존재한다. 그러나 이 자기 자신은 우선 대개 비본래적이다. 다시 말해서 ‘그들-자신’이다. 세계-내-존재는 언제나 이미 빠져 있다. 따라서 현존재의 평균적 일상성은 빠져 있으며 열어 밝혀져 있는, 내던져져 있으며 기획투사(Entwurf)하는 세계-내-존재로서 규정될 수 있으며, 이때 이 세계-내-존재에게는 ‘세계’ 곁에 있음과 타인들과의 더불어 있음에서 바로 그 자신의 가장 고유한 존재가능 자체가 문제가 되고 있다.⁵¹⁾

시청자는 텔레비전 드라마가 보여주는 세계를 자신의 주위세계로 인식하며, 이 세계를 통하여 끊임없이 자신의 기억을 회상하며 자신의 현존재성을 인식한다. 텔레비전 드라마의 인물은 영상 이미지의 비존재가 아니라 나와 ‘함께’ 하는 현존재이다. 현존재로서의 시청자는 텔레비전 드라마의 극중 현존재와 주위세계, 그리고 자신의 주위세계에 ‘심려(Sorge)’⁵²⁾로

50) 하이데거, 위의 책, 97쪽.

51) 하이데거, 위의 책, 248.

52) 심려는 현존재의 존재의 통일적 구조로서 ‘세계 및 내 세계(in-Welt)적 존재자들을 향한 현존재의 다양한 관심의 보편적인 통일체’를 의미한다(이남인, 위의 책, 464쪽).

써 관여한다. 시청자는 텔레비전 드라마의 현존재와 함께 주위세계를 확장하며 탄생과 죽음 ‘사이’의 존재자로서 ‘거기에’ 존재한다. 이 주위세계의 시간성, ‘세계-내-존재’의 일반적 존재성이 바로 일상성(Alltäglichkeit)이다. 텔레비전 드라마의 극중인물과 시청자는 ‘함께’ ‘세계-내-존재’의 현존재로 존재한다. 이러한 존재성이 텔레비전 드라마를 존재하게 해 준다.

참고문헌

- Bill Nichols, *Movies and Methods-An Anthology 1-2*, University of California Press, 1976.
- E.H.곰브리치(차미레 역), 『예술과 환영』, 열화당, 2003.
- Richard Rushton & Gary Bettinson (이형식 역), 『영화이론이란 무엇인가』, 명인문화사, 2013.
- Robert C. Allen, *Speaking of Soap Opera*, The University of North Carolina Press, 1985.
- 가브리엘 와이만(김용호 역), 『매체의 현실구성론』, 커뮤니케이션북스, 2003.
- 군터 아이글러(백훈승 역), 『시간과 시간의식』, 간디서원, 2006.
- 김성재, 『상상력의 커뮤니케이션』, 보고사, 2010.
- 김재희, 『물질과 기억』, 살림, 2008.
- 김태희, 「후설의 현상학적 시간론의 두 차원」, 서울대 박사학위논문, 2011. 8.
- 루돌프 아른하임(김춘일 역), 『미술과 시지각』, 미진사, 1995.
- 루돌프 아른하임(정용도 역), 『중심의 힘』, 눈빛, 1995.
- 베르그송(박종원 역), 『물질과 기억』, 아카넷, 2006.
- 베르그송(최화 역), 『의식에 직접 주어진 것들에 관한 시론』, 아카넷, 2003.
- 벨라 발라즈(이형식 역), 『영화의 이론』, 동문선, 2003.
- 빌렘 플루서(김성재 역), 『코무니콜로지』, 커뮤니케이션북스, 2001.
- 샤언 무어스(임중수 · 김영한 역), 『미디어와 일상』, 커뮤니케이션북스, 2006.

- 양승국, 「드라마의 소통형식과 관객의 존재론」, 서울대학교 인문대학 동아문화연구소, 『동아문화』 50, 2012. 10.
- 양승국, 「텔레비전 드라마의 재현형식과 영상도식」, 서울대학교 인문대학 동아문화연구소, 『동아문화』 49, 2011. 12.
- 이남인, 『현상학과 해석학』, 서울대출판부, 2009.
- 이정우, 『사건의 철학』, 철학아카데미, 2003.
- 이정우, 『접힘과 펼쳐짐』, 거름, 2000.
- 이정우, 『주름, 갈래, 울림』, 거름, 2001.
- 자크 오몽(오정민 역), 『이마주』, 동문선, 2006.
- 존 로크(추영현 역), 『인간지성론』, 동서문화사, 2011.
- 질 들뢰즈(이정우 역), 『의미의 논리』, 한길사, 1999.
- 토마스 앨새서 · 말테 하게너(윤종욱 역), 『영화이론』, 커뮤니케이션북스, 2012.
- 하이데거(이기상 역), 『존재와 시간』, 까치, 2013.
- 한국방송학회, 『한국의 텔레비전 드라마-역사와 경계』, 컬처룩, 2013.

Abstract

The Meaning of Time, Memory and Existence in TV Dramas

Yang Sungood

In order to understand television drama, the understanding of the medium properties of television should be determined first. Based on this, it is necessary to understand visual images in common with and different from films and different linguistic structures from plays. 'Perception' is associated with this understanding process in common. Here we focus on the perceptual problem of television drama.

Temporality is one of the basic characteristics of television drama in that characters live similarly to the passage of time perceived by viewers. Conversely, the time in television drama stops at a certain point of an indefinitely continued event. Then, the event and television drama are also forgotten. This is the meaning of everyday events and everydayness (Alltäglichkeit) of television.

Time Consciousness is based on memory, and memory is innate human consciousness. Memory forms the present, and images are buried in the past. In other words, the 'present', a series of 'now', is formed by the recurrent memories. Thus, television drama can be described as a form of memory based on temporality, and the important property of television

drama is that these memories are closely related to television viewers' Alltäglichkeit.

Television is a window to see the world and a mirror to see ourselves. Viewers perceive the world provided by television as their own 'environment (Umwelt)' and recognize their existence while constantly recalling memory through this world. A character in television drama is not non-being of visual images but 'there being (Da-Sein)' with ourselves. Viewers as Da-Sein are involved in Da-Sein and Umwelt in television drama. Viewers expand their Umwelt together with Da-Sein in television drama and exist 'there (Da)' as existents between birth and death. The temporality of this Umwelt, general existence of 'Being-in-the-world (In-der-Welt-sein)', is Alltäglichkeit. Characters in television drama and viewers exist as Da-Sein of 'In-der-Welt-Sein' 'together'. Television drama exists as this existence.

Key Words: television drama, perception, time, memory, existence